

P. POERBVS, FAG, 1556-58



# Pieter Pourbus en zijn Brugse opdrachtgevers

Anne van Oosterwijk

Het oeuvre van Pieter Pourbus biedt unieke mogelijkheden om de relatie tussen opdrachtgever en kunstenaar in het zestiende-eeuwse Vlaanderen in kaart te brengen. Voor drie van zijn werken werden de geschreven contracten overgeleverd: de *Annunciatie* (cat. 26)<sup>1</sup>, de *Luiken met portretten van de leden van de Edele Confrerie van het Heilig Bloed* (cat. 32)<sup>2</sup> en het *Visverkopersaltaarstuk* (afb. 57).<sup>3</sup> Van de *Annunciatie* bleven daarnaast ook kwitanties en een eindverslag van ‘projectcoördinator’ Frans van der Burcht bewaard.<sup>4</sup> Van zijn hand zijn ook negen tekeningen ter voorbereiding van schilderijen bewaard gebleven, waarvan er vijf verbonden kunnen worden aan nog bestaande schilderijen.<sup>5</sup> Deze tekeningen en documenten geven veel meer inzicht in het productieproces van Pourbus dan in dat van veel andere zestiende-eeuwse kunstenaars. Bovendien kunnen ze aangevuld worden met het systematisch onderzoek van de ondertekening en het werkproces van de kunstenaar door middel van infraroodreflectografie.

Een vergelijking van deze gegevens en een nader onderzoek van de rol van de opdrachtgever in het ontstaansproces van het kunstwerk dringen zich dan ook op. Ondanks de nood om afspraken te maken, lieten de contracten ook ruimte voor interpretatie, die grotendeels afhankelijk was van de mate van het vertrouwen dat tussen de opdrachtgever en de kunstenaar bestond. Door Pourbus’ sociaal netwerk en vertrouwensbanden te analyseren, kan ingeschat worden of de kunstenaar het vertrouwen kreeg van de opdrachtgever of dat er behoefte aan controle was. De bedoeling van deze bijdrage is dan ook tweeledig: duiden wie er tot het netwerk van Pieter Pourbus behoorde en in welke mate er sprake was van (vertrouwens)banden met de opdrachtgevers, die voor de kunstenaar vrijheden of juist beperkingen binnen het werkproces opleverden.

Het opdrachtgeversonderzoek naar de Claeissens steekt schril af bij dat van Pieter Pourbus. Dat onderzoek is nog maar net begonnen en voorlopig kan nog geen enkele tekening aan een van de Claeissens worden toegeschreven. Er bleef één contract in kopie bewaard, met name dat voor de luiken die Gillis voor Claeys van de Kerchove schilderde in 1576 (n.s.; zie cat. 48). In dit artikel zal bij gebrek aan gegevens slechts oppervlakkig kunnen worden ingegaan op de opdrachtgevers van de Claeissens en waar die zich in hun sociaal netwerk bevonden. Het is opvallend dat er slechts één opdrachtgever, te weten abt Antoine Wydoit, bij zowel Pourbus als de Claeissens werk heeft besteld.

## Nieuw in een stad: opbouw van een sociaal netwerk

‘Pieter Jansyns Poerbus’ werd op 26 augustus 1543 als vrijmeester toegelaten tot het Brugse beeldenmakersambacht.<sup>6</sup> Hij werd – afkomstig uit Gouda – als ‘vrymde’ ingeschreven en was toen negentien of twintig jaar oud.<sup>7</sup> Deze jeugdige leeftijd heeft al tot vele vragen over zijn poorterschap en zijn volleurheid in het kunstenaarschap geleid.<sup>8</sup> Ook is het onduidelijk hoe het mogelijk was dat hij zich al zo vroeg zelfstandig kon vestigen. In 1544/45 trouwde hij bovendien met Anna Blondeel, de tweede dochter van Lancelot Blondeel, en in 1545/46 werd zijn zoon Frans I Pourbus geboren. Ook wat deze gebeurtenissen betreft, valt zijn jonge leeftijd op.

1. Zie voor het contract Rijsel, Archives départementales du Nord, B 2509/2, kaft 10, nr. 90786 (los stuk); en voor de transcriptie Huvenne 1983-84, 584-585, doc. 1.10.
2. In de vorm van een afschrift in de rekeningboeken van de Confrerie van het Heilig Bloed, Brugge, Archief van de Edele Confrerie van het Heilig Bloed, vol. 19, Rekeningen 1517-69, fol. 433v-437r.
3. Gailliard 1854, 105-106; Philippot 1973, 77-83. Het contract werd voor het eerst gepubliceerd door Gailliard maar bleef niet bewaard.
4. Rijsel, Archives départementales du Nord, B 2509/2, kaft 10, nr. 90786 (Huvenne 1983-84, 588-589, doc. 1.17); B 2509/2, kaft 10, nr. 90784 (Huvenne 1983-84, 589-590, doc. 1.19); B 2509/2, kaft 10, nr. 90789 (Huvenne 1983-84, 598-589, doc. 1.27); B 2509/2, kaft 10, nr. 90.785 (Huvenne 1983-84, 603-605, doc. 1.31).
5. Daarnaast zijn er nog minstens vier tekeningen voor cartografische opdrachten. Die blijven in deze bijdrage buiten beschouwing. De tekeningen die nog verbonden kunnen worden aan een bestaand schilderij zijn die voor het *Laatste Oordeel* (cat. 24) en voor de *Verrijzenis*, het rechterluik van het grisailledrieluik met *Tafereelen uit het leven van Christus* (cat. 39), en drie ter voorbereiding van de *Van Belletriptiek* (cat. 33).
6. Brugge, Stadsarchief, Reeks 314, Gildeboek van de Beelden- en zadelmakers over 1453-1578, fol. 94v; zie ook Huvenne 1983-84, 33-34 en Brugge 1984, 23.
7. Karel van Mander vermeldt als eerste de herkomst van Pourbus: Van Mander 1604; Brugge, Stadsarchief, Reeks 314, Gildeboek van de Beelden- en zadelmakers over 1453-1578, fol. 94v; Huvenne 1983-84, 32-33; Brugge 1984, 23.
8. Huvenne 1983-84, 32-33; Brugge 1984, 23. Door een kwantitatieve analyse van de Liggen in Antwerpen konden M.P.J. Martens en N. Peeters vaststellen dat het gemiddeld tien jaar duurde voordat een leerling vrijmeester werd. Vier jaar daarvan werd besteed aan opleiding en gedurende zes jaar werkte de medewerker in het atelier. Martens en Peeters 2005; Martens en Peeters 2006, 116-117.



Hoe kon een jonge kunstenaar die net zijn opleiding had afgerond, beschikken over het kapitaal om zich met succes als zelfstandige te vestigen? De kunstenaar werkte in 1549 mee aan de decors van het Brugse Vrije voor de Blijde Intrede van prins Filips en keizer Karel en kreeg een jaar later, hij was dan 27 of 28 jaar oud, twee van de meest prestigieuze opdrachten uit zijn carrière: *Het Laatste Oordeel* voor de raadzaal van het Brugse Vrije (cat. 24) en de luiken van de triptiek voor de grafkapel van Margaretha van Oostenrijk in het Brugse annunciadenklooster (cat. 26). Hoe wakte Pourbus als onbekende, jonge kunstenaar vrouwen bij zijn opdrachtgevers?

Van onschatbare waarde voor de jonge, ambitieuze Pourbus was zijn huwelijk met Anna Blondeel. Door in de familie Blondeel te trouwen, kreeg hij toegang tot het atelier van zijn schoonvader en diens schoonbroer, de beeldhouwer Michiel Scherrier (act. 1534–52). Daarnaast maakte Blondeel actief onderdeel uit van de kunstenaarsgemeenschap en kende hij bijgevolg andere vooraanstaande kunstenaars, zoals Adriaen Isenbrant en Ambrosius Benson en wellicht ook hun familieleden. Vermoedelijk leerde Pourbus via Blondeel ook de rederijker Eduard de Dene (1505–1578) kennen.<sup>9</sup> Voor Blondeel was Pourbus' toetreding tot de familie ook van belang: zijn bedrijf – Blondeel had zelf alleen dochters – zou worden voortgezet.

Paul Huvenne suggereerde dat Blondeel zijn schoonzoon in deze periode bewust de opdrachten van het Brugse Vrije toeschoof.<sup>10</sup> Het is inderdaad best mogelijk dat Blondeel een goed woordje voor Pourbus deed. Eind jaren 1540 kreeg Pourbus namelijk zijn eerste (gedocumenteerde) opdracht van het Brugse Vrije. Het betrof een kaart van het kanaal tussen Damme en Sluis, waarvan de aanleg, naar een ontwerp van Blondeel, in 1545 begonnen was. Naar aanleiding van klachten van boeren die de waterhuishouding verstoord zagen, kreeg Pourbus de opdracht om samen met enkele landmeters het nieuwe kanaal in kaart te brengen.<sup>11</sup> Daarop volgde vrij snel de opdracht voor al het schilderwerk en de levering van de decoratie en kostuums voor de Blijde Intrede van Karel V en de toekomstige troonopvolger Filips II, die op 21 juli 1549 plaatsvond. Lancelot Blondeel was de hoofdaannemer van alle togen die door de stad Brugge werden verzorgd en Pourbus werd aangesteld om de toog van het Brugse Vrije te realiseren. Naast het cartografische werk waren de tijdelijke decors uitermate geschikt om te laten zien wat hij als jonge moderne kunstenaar in huis had. Met deze prestigieuze opdracht zal hij zeker de aandacht op zich gevestigd hebben.

Blondeel schiep dus de nodige kansen voor zijn schoonzoon, maar Pourbus heeft zijn integratie in Brugge niet volledig van Blondeel laten afhangen. Op 20 maart 1544 (n.s.), amper zeven maanden nadat hij vrijmeester was geworden, registreerde hij zich bij het jonghof van het Sint-Joriskruisboogilde.<sup>12</sup> Ook zijn er aanwijzingen dat hij in de jaren 1540 lid was van de rederijkerskamer De Heilige Geest en in 1555 werd hij lid van het Sint-Barbarakolveniersgilde. Vooral over de Sint-Jorisvereniging is relatief veel bekend. Zo bleef bijvoorbeeld de volledige ledenlijst vanaf in ieder geval 1437 bewaard.<sup>13</sup> Dit gilde had zijn militaire belang verloren door de opkomst van de buskruijschietwapens aan het einde van de vijftiende eeuw, en had vooral een sociale functie als vereniging voor vrijetijdsbesteding.<sup>14</sup> In de veertiende eeuw was het schuttersgilde door de snelle aanwas van leden verdeeld in een oudhof en een jonghof; notabelen werden lid van het oudhof, terwijl het jonghof vooral aantrek had bij ambachtslui, van wie er in verhouding veel actief waren in de luxeartikelensector.<sup>15</sup>

Laura Crombie toonde aan dat een actief lidmaatschap van een schuttersvereniging belangrijk sociaal kapitaal kon opleveren.<sup>16</sup> Immers, door de vele bijeenkomsten en activiteiten ontstond er een sterk gemeenschapsgevoel onder de leden, dat waarschijnlijk het lidmaatschap van het oudhof of het jonghof oversteeg, hoewel hiërarchische verhoudingen vermoedelijk wel bleven bestaan.<sup>17</sup> Jan D'hondt stelde al dat het lidmaatschap van dit gilde en later het Sint-Barbarakolveniersgilde Pourbus' professionele loopbaan ten goede kwam en dat blijkt inderdaad het geval te zijn geweest.<sup>18</sup> Onder de leden van het Sint-Jorisgilde bevonden zich maar liefst 23 van de 59 geïdentificeerde opdrachtgevers van Pourbus.<sup>19</sup> Tien van hen plaatsten zelf een

9. In 1549 werkten De Dene, Blondeel en Pourbus samen aan de decoraties voor de Blijde Inkomst van Karel V en kroonprins Filips. De Dene schreef ook het grafschrift van Blondeel, dat suggereert dat zij meer dan alleen kennissen waren. Zie ook de bijdrage van Mareel in dit volume.

10. Huvenne 1983-84, 42.

11. Huvenne 1983-84, 40-42.

12. Brugge, Stadsarchief, Reeks 385, Ledenboek jonghof, 1540-1617, fol. 122r en v; Van Praet 1786, 219-220; Vanhoutryve 1872/1969, 252. J. Van Praet vermeldt verkeerdelijk dat Pourbus lid werd in 1540 en Brugge 1984 dat hij op 20 augustus 1544 werd ingeschreven. Blondeel was voor zover bekend geen lid van het Sint-Joriskruisboogilde. L. Crombie vestigt in haar studie over schuttersgilden tussen 1300 en 1500 de aandacht op de vele nieuwe poorters die lid werden van een schuttersgilde. Deze prominente en machtige gilden waren aantrekkelijk voor nieuwkomers die snel wilden integreren in hun nieuwe stad en voor hen die op zoek waren naar sociale interactie. Crombie 2010, 71-75.

13. Vanhoutryve 1968, 205, vermeldt dat een alfabetische lijst voor de periode 1321-1531 bewaard bleef. Daarna werden de leden chronologisch geregistreerd. Crombie 2010, 58, veronderstelt dat de alfabetische lijst alleen de leden vanaf 1437 bevat, omdat deze lijst is opgenomen in een gildeboek dat in 1437 in gebruik werd genomen.

14. Vanhoutryve 1968, 49.

15. Crombie 2010, 88-89.

16. Crombie 2016, 47.

17. Crombie 2010, 170-171, 193-194;

Crombie 2016, 57-58. Crombie leidt dit af uit de tafelschikking bij schuttersfeesten van het Sint-Sebastiaansgilde. Voor het Sint-Joriskruisboogilde ontbreken die gegevens.

18. D'hondt 2013, 50.

19. Een overzicht van de opdrachtgevers van Pieter Pourbus – met onder meer vermelding van hun lidmaatschap van het Sint-Joriskruisboogilde – zal worden opgenomen in het proefschrift dat ik voorbereid aan de Universiteit Gent.

20. Pieter Ancheman (luiken *Edele Confrerie van het Heilig Bloed* en *Visverkopersaltaarstuk*; lid oudhof); Anselmus de Boedt (luiken *Edele Confrerie*, luiken Gerard Davids *Wederopstanding*; oudhof); Pieter Dominique (huwelijksportretten; jonghof); Joos van Belle (*Van Belletriptiek*; oudhof); Frans van der Burcht (als burgemeester van het westelijk deel van het Brugse Vrije betrokken bij de bestelling van het *Laatste Oordeel*, en bestelde in opdracht van Lodewijk van Vlaanderen de *Annunciatie*; oudhof); Maerten de Mil (portretten; oudhof); François van der Straten (portret; oudhof, cat. 37); Nicasijs Ancheman (*Visverkopersaltaarstuk*; jonghof); Olivier Nieulant (portret; jonghof); Zeger van Male (epitaf familieportret; oudhof, cat. 41). De leden van het Sint-Jorisgilde



Afb. 54: Pieter Pourbus, *Marteling van de heilige Barbara*, 1525–1584, pen in bruin, Londen, British Museum, 1951.0714.324.

- die ook afgebeeld staan op de luiken van de *Edele Confrerie van het Heilig Bloed* maar niet bij de onderhandelingen betrokken waren, zijn: Cornelis Breydel (oudhof); Jacob II de Boodt (oudhof); Jan I de Boodt (oudhof); Jan II de Boodt (oudhof); Jacob Despars (oudhof); Maerten Lem (oudhof); Jacob Nieulant (oudhof); Juan Perez de Malvenda (oudhof); Jan van den Berghe (oudhof); Jacob van den Heede (eveneens afgebeeld op de achterzijde van het rechterluik van de Sacrabroederschap, afb. 7-5; oudhof); Filip van Steelant (oudhof); Pieter Vooght (oudhof).
21. In het contract wordt vermeld dat alle eenendertig leden instemden met de opdracht en vier vertegenwoordigers die met naam worden genoemd aanduiden om de opdracht op te volgen. Het contract voor deze opdracht wordt verderop in deze bijdrage besproken.
22. Pieter Ancheman, Anselmus de Boodt, Frans van der Burcht en Jacob van den Heede. Dankzij het portret van Van den Heede op het linkerluik van de *Edele Confrerie van het Heilig Bloed* kon hij geïdentificeerd worden op het drieluik van de Sacrabroederschap. De gelijkheid is onmiskenbaar en wellicht werd zelfs dezelfde portrettekening gebruikt (zie cat. 32). De andere portretten op dit drieluik kunnen niet geïdentificeerd worden bij gebrek aan documenten. Wat de rol van Van den Heede in de bestelling van het *Sacra-altaarstuk* is geweest, is niet bekend.
23. Dit waren voor Lancelot Blondeel Frans van der Burcht en Jan Adornes. Gillis Claeissens kreeg in de jaren 1570 de opdracht een portret van Joris van Brakele te schilderen (zie cat. 44).
24. Godar 1947, 246, 255 en 256.
25. Van Pieter I Claeissens werden vijf opdrachtgevers geïdentificeerd, van Gillis Claeissens zes, van Pieter II zeven en van Antonius tien. Vanwege de vele nieuwe gegevens die in het kader van dit project zijn verzameld over de Claeissens, kan deze lijst in de nabije toekomst wellicht verder aangevuld worden en zal een diepgaander onderzoek mogelijk zijn.
26. Crombie 2010, 100.

opdracht bij Pourbus, terwijl twaalf leden van het Sint-Jorisgilde afgebeeld staan op de luiken van de *Edele Confrerie van het Heilig Bloed*, maar niet betrokken waren bij de onderhandelingen en totstandkoming van de luiken.<sup>20</sup> Alle 31 leden van de Confrerie gaven echter wel hun toestemming om de opdracht aan Pourbus te geven.<sup>21</sup> Vier opdrachtgevers en tevens lid van het gilde bestelden meerdere keren een kunstwerk bij Pourbus.<sup>22</sup>

Hoewel een lidmaatschap van een schuttersvereniging voor de notabelen en adel van Brugge geen uitzondering was, is het opvallend dat slechts twee van de geïdentificeerde opdrachtgevers van Lancelot Blondeel en één geïdentificeerde opdrachtgever van Gillis Claeissens lid waren van het Sint-Jorisgilde.<sup>23</sup> Zowel Lancelot als Gillis waren zelf geen lid van het Sint-Jorisgilde. De nauwe banden die Pourbus met zijn collega-schutters wist op te bouwen, zullen dus zeker de drempel voor eventuele kunstopdrachten verlaagd hebben.

### Het sociaal netwerk van de Claeissens

Wellicht heeft de tweede generatie van de familie Claeissens een vergelijkbaar netwerk kunnen opbouwen door het lidmaatschap van het Sint-Sebastiaansgilde van Gillis vanaf 1572, Pieter II vanaf 1574–75 en Antonius vanaf 1576.<sup>24</sup> Van het Sint-Sebastiaansgilde van de handboogschutters bleef eveneens de ledenlijst bewaard, maar de gebrekkige kennis over de opdrachtgevers van de Claeissens maakt het moeilijk het aandeel van de handboogschutters in hun oeuvre in kaart te brengen.<sup>25</sup> Aangezien een substantieel deel van het oeuvre van de Claeissens voor de vrije markt is gemaakt en er dus geen opdrachtgevers bij betrokken waren, kan ook de vraag gesteld worden of dit netwerk evenveel opleverde voor hen als voor Pourbus. Laura Crombie meent dat er in de vijftiende eeuw iets minder patriciërs lid waren van het Sint-Sebastiaansgilde dan van het Sint-Joriskruisbooggilde en dat de leden van dat laatste vaker vertegenwoordigd waren in het stadsbestuur, hetgeen suggereert dat zij een iets hogere sociale status hadden.<sup>26</sup> Of dat in de zestiende eeuw ook zo was, is niet onderzocht. Over sociale klassen die niet tot de patriciërs of de adel behoorden, is veel minder archiefmateriaal beschikbaar, waardoor het veel moeilijker is om de sociale structuren die deze groepen met elkaar verbonden in kaart te brengen.

## Pourbus' lidmaatschap van de rederijderskamer De Heilige Geest en van het Sint-Barbarakolveniersgilde

In de jaren 1540 schilderde Pourbus de *Allegorie van de trouwe liefde* (afb. 61). Paul Huvenne heeft aan de hand van een gedicht van de rederijker Eduard de Dene uit het *Testament Rhetoricael* de ingewikkelde iconografie van dit schilderij geanalyseerd.<sup>27</sup> Pourbus schilderde in 1548 het *Laatste Avondmaal*, waarin een gebruik van de rederijders van De Heilige Geest om het Laatste Avondmaal te herdenken door middel van een 're-enactment' wordt weergegeven (cat. 22). Dezelfde Eduard de Dene voorzag deze evocaties jarenlang van gedichten en is mogelijk zelfs geportretteerd als de lezende man in de linkerbovenhoek. Ook de samenwerking voor de Blijde Intrede van keizer Karel en prins Filips en het grafscript dat De Dene voor Blondeel schreef, geven blijk van een (nauwe) band tussen Blondeel en de rederijker, die zich uitbreidde tot Pourbus. Daarnaast waren Pourbus en De Dene vanaf de jaren 1550 allebei lid van het Sint-Barbarakolveniersgilde. Het is goed mogelijk dat deze contacten al ten tijde van de *Allegorie van de trouwe liefde* en het *Laatste Avondmaal* bestonden, waardoor Pourbus' lidmaatschap van deze rederijderskamer in die periode aannemelijk is. Al kan dat lidmaatschap niet bevestigd worden, het zou zijn sociaal netwerk zeker vergroot hebben. Wie ertoe heeft behoord, kan helaas niet meer worden achterhaald, aangezien de ledenlijsten verloren zijn gegaan.<sup>28</sup>

Ook Pourbus' lidmaatschap van het Sint-Barbarakolveniersgilde sinds gaaidag 1555 (de dag van de koningschieting) zal zijn netwerk vergroot hebben.<sup>29</sup> Zijn tekening met de *Marteling van de heilige Barbara* (afb. 54) en zijn ontwerp voor een affiche voor een loterij georganiseerd door het gilde, suggereren dat zijn lidmaatschap in ieder geval tot twee opdrachten heeft geleid.<sup>30</sup>

### Opdrachtgevers



Afb. 55: Pieter Pourbus, *Portret van Pieter de Corte*, 1567, olieverf op paneel, bewaarplaats onbekend.

De inventarisatie van de opdrachtgevers van Pieter Pourbus en Lancelot Blondeel maakt het mogelijk met enige voorzichtigheid de opdrachtgevers als groep te identificeren. De bestellers die een beroep deden op Pourbus en Blondeel waren patriciërs en leden van de lage adel.<sup>31</sup> Zij maakten deel uit van de bovenste laag van de Brugse bevolking en behoorden tot dezelfde sociale elite. Familienamen als Dominique, Van den Heede, Ancheman, Van den Berghe en De Boodt duiken voortdurend op in Pourbus' oeuvre. Daarnaast is het opvallend hoe weinig geestelijken kunstwerken bij hem en bij Blondeel bestelden. Pieter de Corte (1491–1567), eerste bisschop van Brugge, is een uitzondering, maar door zijn opleiding moet hij wellicht ook eerder tot de humanisten gerekend worden (afb. 55). Eigen aan deze klantenkring is tevens hun interesse voor het calvinistische gedachtegoed, wat niet betekent dat de klanten van Pourbus per definitie reformatoren waren.

Hoewel het niet mogelijk is te achterhalen hoe de Claeissens hun opdrachtgevers leerden kennen, kan de kleine groep geïdentificeerde opdrachtgevers wel met enige voorzichtigheid gekarakteriseerd worden.

Opvallend is dat zich onder die 28 geïdentificeerde opdrachtgevers 10 geestelijken bevinden.<sup>32</sup> Een mogelijke verklaring daarvoor is dat de Claeissens trouw bleven aan het katholieke geloof. Een uitzondering in deze is het portret dat Gillis Claeissens in de jaren 1570 van Joris van Brakele schilderde, die enkele jaren later tijdens het reformatisch bewind kort de functie van burgemeester zou opnemen (cat. 44).<sup>33</sup> Bij de opdrachtgevers van Pieter I, Pieter II en Antonius was de adel ondervertegenwoordigd. Gillis schilderde waarschijnlijk vooral voor de adel toen hij aan het hof van Alexander Farnese en van Albrecht en Isabella werkzaam was, maar dus niet in

27. Brugge 1984, 76–88.

28. Zie het *Repertorium van rederijderskamers in de Zuidelijke Nederlanden en Luik 1400–1650* samengesteld door Anne-Laure van Bruaene op [www.dbnl.org/tekst/brua002repe01\\_01/brua002repe01\\_01\\_0056.php](http://www.dbnl.org/tekst/brua002repe01_01/brua002repe01_01_0056.php), geraadpleegd 25 november 2016. Volgens dit repertorium is er geen ledenlijst bewaard gebleven voor de Heilige Geestkamer. In 1755 ging hun archief namelijk bij een brand in de Poortersloge verloren. Het negentiende-eeuwse handschrift *Beschryvinge van de over oude en Wijdvermaerde Reden Rijk Hoofdigilde van den H. Geest voerende voor Kensepreuk mijn werk is hemelijk* (Brugge, Stadsarchief, HS 80) bevat wat losse informatie en een aantal lijsten van de proost of eerste prins en 'de dertien heeren', proosten, koningen, 'prinsen van eere' en dekens, maar is beperkt tot enkele jaren. Pieter Pourbus komt in geen van deze lijsten voor.

29. D'hondt 2013, 46. Helaas konden we deze vereniging niet in onze studie opnemen, aangezien het doodschuldboek pas na restauratie geconsulteerd zal kunnen worden. Doodschuldboek van het Sint-Barbaragilde 1544–1589; Brugge, Stadsarchief, Oud Archief 387.

30. Zie voor de tekening Huvenne 1980, 11; Brugge 1984, 47–48. Zie voor de affiche Schouteet 1949, 151–214.

31. Met patriciaat worden de aanzienlijke niet-adellijke geslachten bedoeld, die al vele generaties lang belangrijke functies (onder meer in het stadsbestuur) vervulden.

32. Zie noot 25.

33. Joris van Brakele bleek echter geen erg fanatieke calvinist te zijn.



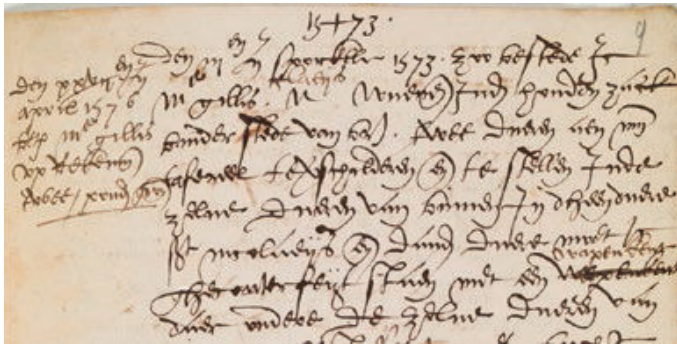
Brugge.<sup>34</sup> Onder de opdrachtgevers van al de Claeissens bevinden zich veel handelaren en met name Spaanse kooplieden. Alles wijst erop dat Pieter I Claeissens ook via een intermediair op de Spaanse kunstmarkt actief was.<sup>35</sup> Tenslotte hebben de Claeissens veel meer voor de vrije markt geproduceerd dan Pourbus. Daarmee mikten zij op een minder specifiek publiek, dat eerder tot de middenklasse behoorde.<sup>36</sup> De gebruiken, activiteiten en levensloop van deze groep mensen is minder goed in kaart te brengen dan die van de patriciërs en lage adel voor wie Pourbus werkte, vooral omdat die minder goed gedocumenteerd zijn.

## Contracten

Veel informatie over de relatie tussen de opdrachtgever en de kunstenaar bieden de geschreven contracten.<sup>37</sup> Niet bij elke opdracht werd echter een contract opgemaakt. De nood om de afspraken die bij elke opdracht tussen de partijen werden gemaakt op te schrijven, was er vooral wanneer een van de contractanten iemand anders of een collectief vertegenwoordigde. Aan deze persoon of groep moest hij verantwoording kunnen afleggen. Bovendien was het geld dat hij besteedde niet van hemzelf.<sup>38</sup> We zien dat dat het geval was bij de drie geschreven overeenkomsten die nog van Pourbus bewaard zijn gebleven. Frans van der Burcht vertegenwoordigde Lodewijk van Vlaanderen (1488–1556), die op zijn beurt optrad voor keizer Karel toen hij de grafkapel voor Margaretha van Oostenrijk (1480–1530) in het annunciadenklooster liet inrichten met onder meer de *Annunciatie* en de *Geboorte van Jezus* (dit laatste luik ging verloren). In het contract voor de luiken van de *Edele Confrerie van het Heilig Bloed*, waarop de 31 leden en hun klerk afgebeeld staan, wordt gepreciseerd dat, met consensus van alle 31 broeders, proost Louis Thiery, twee ‘zorghers’ – Jan Wyts en Andries Lootins – en de leden Pieter Ancheman en Anselmus de Boodt zich tot Pieter Pourbus wenden voor deze opdracht. Twintig jaar later bestelden Nicasius Ancheman, thesaurier, Gillis Wijts, schilddrager, en de ouderlingen Claeys Ancheman en (dezelfde) Pieter Ancheman van het visverkopersambacht een altaarstuk – het *Visverkopersaltaarstuk* – bij Pourbus voor hun kapel in de Sint-Christoffelkerk op de Markt.<sup>39</sup>

De afspraken die in de drie contracten werden vastgelegd, zijn vergelijkbaar. Het betreft een beschrijving van de opdracht en de thematiek, de plaats waar de onbeschilderde panelen zich bevonden (Pourbus moest dus in geen van de gevallen zelf voor de panelen zorgen) en een vermelding van de prijs. De overeenkomst voor de *Edele Confrerie van het Heilig Bloed* is het summierst. Dat contract kennen we alleen uit een afschrift in de rekenboeken en mogelijk werd daarin niet alles overgenomen, ofwel vonden de broeders het niet nodig te veel afspraken op papier te zetten. In de contracten voor de *Annunciatie* en de *Geboorte van Jezus* en voor het *Visverkopersaltaarstuk* werden namelijk ook nog de betalings- en leveringstermijnen en de kwaliteit van het schilderwerk (de vraag naar eigenhandigheid) besproken. In het contract tussen Frans van der Burcht en Pieter Pourbus lag opvallend veel nadruk op de kwaliteit van de uitvoering en het kleurgebruik: Pieter moest kiezen voor mooie kleuren, het beste goud gebruiken en naar zijn allerbeste vermogen schilderen, vooral ook met aandacht voor de ‘maissoignourie, anschauwinghe, lanschip, chiraige drapperie, aensichten ende oock reflexien vander clærheyt schynnende van Jhs inde dheurre vander gheboorte’.<sup>40</sup> Wellicht legde Van der Burcht veel nadruk op de uitvoering omdat hij voor zijn keizerlijke opdrachtgever de hoogst mogelijke kwaliteit wilde bekomen. Waarom er voor deze opdracht niet specifiek naar een patroon wordt verwezen, blijft gissen. Misschien was de gevraagde thematiek van een Annunciatie en de Geboorte van Jezus zo algemeen, dat daar geen ontwerp voor nodig was. In het visverkoperscontract ten slotte wordt als enige een boeteclausule voor laattijdige levering opgenomen en is er vermelding van een patroon dat door Pourbus getekend is. Het ontwerp werd goedgekeurd door een godsgeleerde, waarschijnlijk priester Dominic, die mede het contract ondertekend heeft.<sup>41</sup> Dit patroon is niet bewaard gebleven.

34. Zie de biografie van Gillis Claeissens in dit volume.
35. Zie de bijdragen van D. Martens en van Dewilde in dit volume.
36. Zie de bijdragen van Dewilde en Van Oosterwijk in dit volume.
37. Helmus 2010, 14, 27, 199–128. Liesbet Helmus bestudeerde in haar proefschrift contracten voor Noord-Nederlandse altaarstukken uit de periode 1485–1570. Door haar systematische benadering, waarbij ze aandacht had voor alle vastgelegde afspraken in het contract, is ze erin geslaagd gebruiken en bijzonderheden te achterhalen. Hoewel deze studie focust op Noord-Nederlandse gebruiken, vergelijkt ze waar relevant met Zuid-Nederlandse opdrachten. Bij gebrek aan een vergelijkbare studie voor de Zuid-Nederlandse situatie biedt Helmus’ studie een toetssteen voor de contracten die onderwerp zijn van de huidige studie.
38. Helmus 2010, 68, 316 en 321.
39. Zie noten 4 en 5 voor de bronverwijzing. Voor een interpretatie van het contract, zie Helmus 2006, 206–207; Helmus 2010, 72, 108, 121–122. De familie Ancheman had sinds 1493 het overerfbaar recht van ‘vrije vishandelaar’ van de stad Brugge gekregen, hetgeen hun sterke vertegenwoordiging in het gilde verklaart. Pieter Ancheman was de oom van Nicasius en Claeys. Zie hiervoor Gailliard 1857, 152–153.
40. Huvenne 1983–84, 260–264, 585; Brugge 1984, 32–33, 141–143.
41. Het contract werd gepubliceerd door Gailliard 1857, 105–106, maar het originele document is niet teruggevonden. In het contract staat vermeld dat zich bij de leden van het gilde ‘bevrouds-aemheyd d’heer Pr. Dominic’ had gevoegd. Helmus twijfelt of Pr. Dominic de geleerde is die het patroon goedkeurt (Helmus 2010, 121, 154, noot 98). Hij lijkt echter ter zake kundig aangezien ‘bevroed’ in het Oudnederlands ‘inzicht’ of ‘besef hebben van iets’ en ‘bevroeden’ ‘verstand hebben van iets’ betekent. [http://gtb.inl.nl/iWDB/search?actie=article&wd=b-WNT&id=M00825&lemma=-bevro](http://gtb.inl.nl/iWDB/search?actie=article&wd=b-WNT&id=M00825&lemma=-bevro, geraadpleegd 16 november 2016), geraadpleegd 16 november 2016.



De functie van een contract blijkt uit de afwikkeling van de opdracht aan Gillis Claeissen om twee luiken van een bestaand altaarstuk te beschilderen voor de broeder en latere gasthuismeester van het Magdalenaleprozenhuis, Claeys van de Kerchove (1523–97). In een schriftje waarin Van de Kerchove de verbouwingen van het leprozenhuis noteerde, kopieerde hij op de laatste pagina het contract dat hij als privépersoon met Gillis Claeissens had afgesloten. Het contract beschrijft zo nauwkeurig wat er op de luiken moest worden afgebeeld, dat ze door Brecht Dewilde verbonden konden worden aan vier panelen die in het Szépművészeti Múzeum in Boedapest bewaard worden (cat. 48). De twee luiken zijn ooit overlangs doorgezaagd, waardoor er nu vier panelen bewaard zijn. Het middenpaneel ging verloren.<sup>42</sup> Het afschrift van het contract suggereert tevens dat Claeys van de Kerchove zich tot het atelier in de Oude Zak wendde en niet specifiek tot Gillis. Het contract vermeldt namelijk ‘Mr Gillis wuenen[de] ind[e] Houden Zack binder stede van Brugghe]’ en de achternaam ‘Claeys’ werd er op een later moment tussen de regels bijgeschreven. Deze vermelding, die iets wegheeft van een routebeschrijving, vertoont opvallend veel overeenkomsten met de lange gelatiniseerde signatuur die Pieter I Claeissens in drie van zijn schilderijen gebruikte en misschien ook op het middenpaneel van dit drieluik was opgenomen.<sup>43</sup> Wellicht kende de opdrachtgever Gillis dus (nog) niet persoonlijk voordat hij zich tot het atelier in de Oude Zak wendde en de opdracht plaatste. Behalve de beschrijving van de voorstelling bevatte het contract ook afspraken over de leveringstermijn, de betaling, de mogelijkheid de opdracht tijdens de vervaardiging te visiteren met zes meesters van het beeldenmakersambacht om de voortgang en de kwaliteit te controleren, en een boeteclausule om, wanneer de verwachtingen niet werden ingelost, minder te betalen.<sup>44</sup> Volgens twee latere notities onder de tekst van het contract vormde de levertijd een punt van dispuut, dat zo ver werd gedreven dat het gildebestuur zich erover moest uitspreken. Op 13 februari 1574 (n.s.) had van de Kerchove de luiken besteld, die tegen Pinksteren 1574 klaar moesten zijn. Er vonden drie controles plaats, maar op 18 december 1575 voelde de geestelijke zich toch genoodzaakt naar de deken van het gilde te stappen omdat de luiken nog altijd niet voltooid waren. Gillis kreeg daarop, op boete van 6 carolusgulden, de opdracht de luiken te voltooiën op uiterlijk 1 april 1576. Op 28 april werd Gillis uiteindelijk 2 ponden groot uitbetaald, de helft van het afgesproken bedrag.<sup>45</sup>

Liesbet Helmus vond in een derde van de contracten die zij bestudeerde vermeldingen van visitaties.<sup>46</sup> Deze clausule en de mogelijkheid om de betaling te halveren bij laattijdige levering, verlenen het contract een striktheid en nauwgezetheid die opvalt in vergelijking met de contracten die Pieter Pourbus afsloot met Frans van der Burcht en met de Confrerie van het Heilig Bloed. Mogelijk was levertijd een probleem bij de familie Claeissens. In dat geval is er geen sprake geweest van een vertrouwensrelatie tussen opdrachtgever en kunstenaar.

Afb. 56: Contract tussen Claeys van de Kerchove en Gillis Claeissens, 1574, OCMW Brugge, fonds magdalena, nr. 554, detail.

Afb. 57: Pieter Pourbus, *Triptiek van de Brugse visverkopers*, voor- en achterzijde, 1576, olieverf op paneel, Brussel, Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België, 7416.



### Een vidimus

In contracten wordt regelmatig verwezen naar een ‘patroon’, zoals dat ook het geval was bij het *Visverkopersaltaarstuk*. Deze contracttekeningen gingen meestal verloren. Een patroon dat wel bewaard bleef, is dat voor de *Triptiek met de Madonna van de Zeven Smarten* of de *Van Belletriptiek* van Pieter Pourbus (cat. 31). Dit werk op papier neemt een unieke positie in binnen de studie naar contracten en naar werken op papier uit de zestiende eeuw. Uit het opschrift en de twee signatures blijkt namelijk dat het als contract tussen twee partijen heeft gediend. Tekeningen als deze, met een dergelijk opschrift, worden vidimus genoemd (‘wij hebben gezien’) en zijn schaars. De enige tekeningen die in aanmerking komen voor de term vidimus zijn immers die die opschriften dragen waaruit blijkt dat de opdrachtgever ze heeft gezien. Een vidimus wordt dus gedefinieerd door zijn functie als overeenkomst of contract, niet door de stijl, afmetingen, mate van voltooiing of techniek.<sup>47</sup>

Deze tekening – in tegenstelling tot de hierboven beschreven contracten – is ontstaan in de context van een privé-opdracht, waardoor ze een uitzonderlijke plaats inneemt binnen de bewaarde contracten in het oeuvre van Pourbus. Joos van Belle bestelde dit altaarstuk voor het Sint-Catharina-altaar in de Sint-Jacobskerk, waarvoor hij en zijn vrouw Kathelijne Hylaert begraven zouden worden. Zij deden tevens verschillende fundaties op dit altaar.<sup>48</sup> Op de tekening is de compositie met de door Van Belle gevraagde wijzigingen vastgelegd, maar ze behandelt niet de prijs, de betalings- en leveringstermijnen, de kwaliteit of eigenhandigheid, een boeteclausule en het aanleveren of gebruik van een (bestaand) paneel. Gezien de behoefte die Van Belle voelde om de compositie vast te leggen in een contracttekening, liet hij die andere zaken wellicht ook niet ongemoeid. Waarschijnlijk ging deze tekening dan ook gepaard met een geschreven contract. Hoewel voorstellingen van de Madonna van de Zeven Smarten in de zestiende eeuw regelmatig voorkwamen, is de *Van Belle*-compositie gekenmerkt door kleine wijzigingen ten opzichte van de traditie, zoals de berustende houding van Maria, het feit dat ze niet huilt en het ontbreken van een zwaard of zwaarden die de smarten symboliseren. Op dat vlak kan dit middenpaneel nog het best vergeleken worden met het luik met de Madonna van Adriaen Isenbrants *Van de Veldediptiek* (afb. 58).<sup>49</sup>

42. Dewilde 2009, 45-54.

43. Zie voor de signatuur de bijdrage van Dewilde en Van Oosterwijk in dit volume; Dewilde 2009, 66-67 voor de transcriptie van het contract; Van Oosterwijk 2017[b].

44. Dewilde 2009, 45.

45. Dewilde 2009, 45.

46. Helmus 2010, 108-109.

47. Bij mijn weten zijn er vijf tekeningen uit de Nederlanden uit de zestiende eeuw bewaard gebleven die een opschrift gerelateerd aan de opdracht dragen: Lambert van Noort, *Ontwerp voor een glasraam*, 1561 (Haarlem, Teylers Museum, inv. N9); Pieter Coecke van Aelst (?), *Ontwerp voor een altaarstuk met scènes uit het leven van de heiligen Barbara, Catharina en Agatha* (Sint-Petersburg, Hermitage, inv. OP 14805; zie Larinov 2010, cat. 34); Anoniem, *Ontwerp voor een schouw in de raadzaal van het stadhuis te Zwolle*, 1560 (Zwolle, Gemeentelijke Archiefdienst; zie Amsterdam 1986, I, afb. 224 en II, 385, cat. 264); Michiel Coxie, *Ontwerp voor een glasraam* (huidige locatie onbekend; zie Neeffs 1877, zonder vermelding van locatie, 1-27; en de *vidimus* van de *Van Belletriptiek* die in deze bijdrage behandeld wordt. De term *vidimus* wordt in het zestiende-eeuwse taalgebruik vooral toegepast als juridische term, maar zelden voor een ontwerp-tekening die onderdeel van het contract was. Meer gebruikelijk was de term ‘patroon’. In dit artikel wordt de term *vidimus* alleen gebruikt voor werken die een opschrift dragen dat gerelateerd is aan de opdracht.

48. Rotsaert 1974, 18-9. Zie ook cat. 31.

49. Zie ook Brugge 1998, II, 68-71.



De ingrepen in de compositie van de geschilderde luiken ten opzichte van de vidimus hadden implicaties van devotionele aard. Door de compositie van het middenpaneel lichtjes te verbreden, ontstond een vrijstaande triomfboog waaronder Maria zit en waaraan zeven medaillons als plaquettes zijn opgehangen. Door de suggestie van één architecturale ruimte op de luiken en het middenpaneel, die nog wordt versterkt door de luiken in een hoek ten opzichte

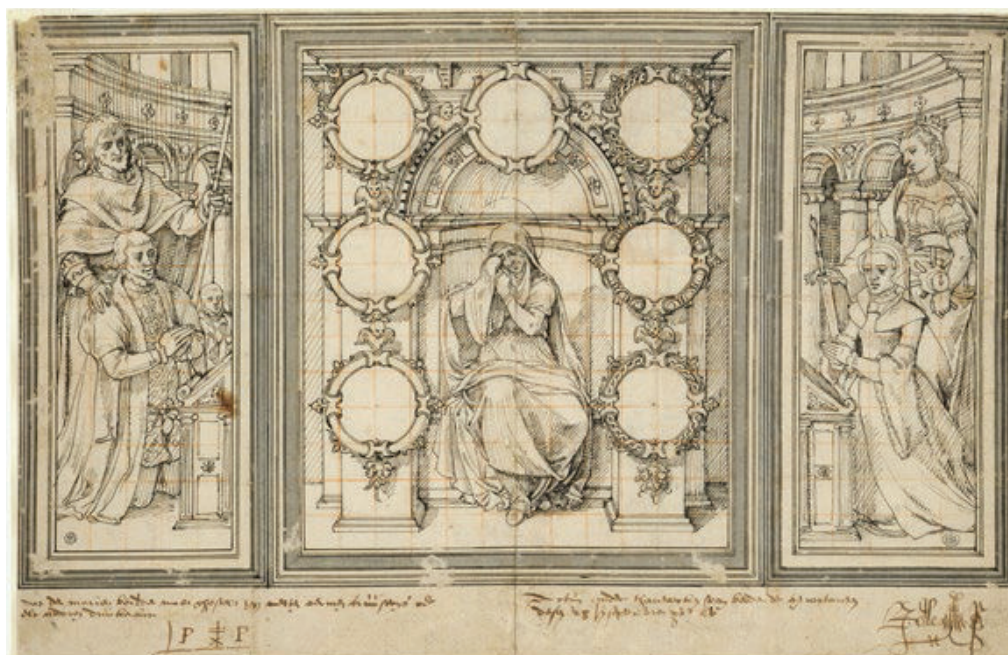


van het middenpaneel te openen en door de grotere schaal van de schenkers ten opzichte van Maria, lijkt het alsof Joos van Belle en Kathelijne Hylaert direct voor deze getroude Maria neerknielen en het gebed rechtstreeks tot haar richten. De plaquettes, die bedoeld waren voor privédevotie en het dus bij uitstek mogelijk maakten om zich in te leven in het lijden van Christus en zijn moeder, vormen een toegang tot Maria, die in haar nis in gedachten is verzonken. De relatie tussen de opdrachtgever en Maria is in dit schilderij zodoende veel directer dan in de Isenbrandtdiptyek, waar de familie Van de Velde in de buitenlucht is neergekniel, terwijl Maria gezeten is in een nis die deel uitmaakt van een binnenruimte, te herkennen aan de tegelvloer.

Hoewel Van Belle dus een specifieke iconografie nastreefde voor het middenpaneel van dit drieluik en dat zelfs in een vidimus heeft willen vastleggen, zijn er geen documenten bewaard die ons iets vertellen over de wijzigingen in de luiken ten opzichte van de tekening. Het betreft subtiele aanpassingen van de compositie, die de perceptie van het gehele altaarstuk dusdanig veranderen dat ze geconcipeerd moeten zijn door een ervaren kunstenaar. Dat impliceert dat Pourbus dus nog enige vrijheid had in het uitwerken van het drieluik ondanks de ondertekende vidimus en het afgesloten contract. Gezien Van Belle's controle op het middenpaneel is het echter moeilijk aan te nemen dat hij helemaal niet op de hoogte zou zijn geweest van de wijzigingen. Een vergelijking van de ondertekening met de verfpertijen in de luiken leert ons dat de geschilderde vormen aansluiten bij de getekende. Pourbus heeft deze compositiewijzigingen dus vóór de ondertekenfase doorgevoerd en wellicht in ons onbekende voorbereidende tekeningen uitgewerkt. Deze tekeningen kan hij ook aan Van Belle hebben getoond, zoals wellicht ook met de gedateerde beweningtekening voor een van de medaillons is gebeurd (cat. 31).

De vraag blijft of de iconografie van het middenpaneel de enige reden was voor het gebruik van een vidimus en contract. Hoewel elke relatie met een klant anders was, is in dit geval bekend dat Pourbus' en Van Belles relatie verder ging dan alleen deze opdracht; ze kenden elkaar in ieder geval via het Sint-Jorisgilde. Bood deze bestaande relatie niet genoeg vertrouwen? Twintig maanden nadat de opdracht voltooid was, stierf Joos van Belle op 46-jarige leeftijd. Was hij op het moment dat hij de opdracht gaf misschien al ziek en waren mondelinge afspraken daarom niet (meer) voldoende? Of was Joos van Belle een controlefreak die zijn zaakjes sowieso goed wenste te regelen? Zekerheid zal hier nooit over bestaan, maar het belang dat aan de stichtingen en dit drieluik werd gehecht, werd enkele jaren later bevestigd door de stichting die Kathelijne Hylaert na de dood van Joos van Belle voor zijn zielenheil deed. Tot twee keer toe bracht ze dit in herinnering bij het verantwoordelijke gilde van de tegeldekkersknappen (zie ook cat. 31).

Afb. 58: Adriaen Isenbrant, *Diptyek met Joris van de Velde, Barbara le Maire, hun kinderen, de heiligen Barbara en Joris en Onze-Lieve-Vrouw van Zeven Smarten*, 1521, olieverf op paneel, Brussel, Koninklijke Musea voor Schone Kunsten, Brugge, Onze-Lieve-Vrouwekerk.



Afb. 59: Pieter Pourbus, *Van Belletriptiek, vidimus*, 1555, pen in bruin, Parijs, Ecole Supérieure de Beaux-Arts, MAS. 552.

## De ondertekening als vidimus

De vraag is hoe uniek de opdrachtssituatie van de *Van Belletriptiek* was. Het is gevaarlijk een voorbeeld waarover zoveel is geweten doordat er documenten, tekeningen en het schilderij zelf bewaard zijn gebleven en de ondertekening is bestudeerd, als standaard te aanschouwen. De studie van de ondertekening door middel van infraroodreflectografie biedt een belangrijke aanvulling, doordat van schilderijen waarvan geen geschreven contracten of vidimi bewaard zijn gebleven, toch een deel van het werkproces in kaart kan worden gebracht.

Een van Pourbus' belangrijkste opdrachten in zijn jonge jaren was het *Laatste Oordeel* voor het Brugse Vrije. Van dit schilderij bestaat ook een gekleurdegrondtekening (cat. 24) die aan het schilderij voorafgaat.

De ondertekening van het *Laatste Oordeel* is uitgewerkt in Pourbus' kenmerkende stijl. Over een losse schets in zwart krijt trekt hij lange contourlijnen en zet hij lange arceringen op regelmatige afstand van elkaar. In de diepe schaduwen zijn de arceringen vaak hard, recht en vormontkennend, terwijl kleine schaduwpartijen en details elders met korte, soms krullerige lijntjes worden aangeduid. Deze tweede 'laag' in de ondertekening is wellicht aangebracht met een vloeibaar materiaal. De lijnen zijn vrij dik (zeker in verhouding tot de onderliggende krijttekening) en laten weinig ruimte voor interpretatie. Enkele wijzigingen werden doorgevoerd met een droog materiaal. In de luchtpartij in het midden van het paneel is in de ondertekening een tweeregelig opschrift bestaande uit negentien woorden gevonden. De tekst is in het Frans geschreven, maar is zeer moeilijk te ontcijferen. De woorden die ontcijferd kunnen worden, zouden op de iconografie van het schilderij kunnen slaan (of een aanpassing daarop), maar niets daarover is zeker. Pourbus heeft er alles aan gedaan om ze onleesbaar te maken: de tekst is doorgehaald en uitgewist en boven op de laatste verlaag werden nog extra arceringen in wit toegevoegd, om de letters aan het oog te onttrekken.

Eerder werd reeds aangehaald dat opdrachtgevers de mogelijkheid hadden om tijdens de voortgang van de opdracht een visitatie uit te voeren. Gezien de schaal van de opdracht van het *Laatste Oordeel* en het belang ervan voor zowel de opdrachtgever als de kunstenaar, is het heel goed mogelijk dat dit ook is gebeurd. De compositie vastgelegd in de ondertekening werd wellicht bij een dergelijke gelegenheid goedgekeurd, met inachtneming van een voorwaarde die ter instructie van alle ateliermedewerkers op het paneel werd geschreven. Hoewel het moeilijk voor te stellen is, werd de tekst wellicht geschreven door een van de opdrachtgevers, hetgeen de vreemde plaats van de tekst verklaart. Een kunstenaar zou niet gekozen hebben voor de lichtste partijen in de schildering, waar alles doorheen schemert, omdat het later zo veel moeite zou kosten om de tekst aan het zicht te onttrekken.

Is het denkbaar dat deze tekst tijdens de goedkeuring van de ondertekening als *vidimus* is aangebracht? Het belang van deze opdracht maakt dit eerder onwaarschijnlijk. De gekleurdegrondtekening is in deze context interessant. De tekening vertoont een directe relatie met de ondertekening, en het is dan ook waarschijnlijk dat ze een functie in het werkproces heeft gehad (zie cat. 24). De gewassen partijen moeten echter nog wel vertaald worden naar de lijntekening die de ondertekening kenmerkt, iets wat in andere ontwerptekeningen in pen niet meer nodig was. De gekleurdegrondtechniek waarin deze compositie van het *Laatste Oordeel* is uitgewerkt, is echter complexer dan een tekening op wit papier en nam meer tijd in beslag om te maken. Door zijn hoge graad van afwerking geeft dit werk een betere indruk van het geschilderde eindresultaat dan een pentekening – gewassen of niet – zou kunnen geven. Bovendien is de grote schaal van deze zestiende-eeuwse tekening opvallend.

De tekening verschilt dus in vele aspecten van de *Van Belle*-*vidimus*, maar is juist door haar specifieke presentatie waarschijnlijk wél voorgelegd geweest aan de opdrachtgevers. Onder deze opdrachtgevers bevond zich wellicht Frans van der Burcht, die Pourbus eveneens contracteerde voor de luiken van het altaarstuk in het annunciadenklooster, en die op dat moment burgemeester van het westelijk deel van het Vrije was. Of ze werd gebruikt bij wijze van contract of als tekening om de opdrachtgevers te overtuigen de opdracht aan Pourbus te gunnen, blijft de vraag. Gezien Pourbus' prestaties in 1549 ter gelegenheid van de Blijde Intrede van keizer Karel en prins Filips, en de goede verhouding met Frans van der Burcht (die hij eveneens van het Sint-Jorisgilde kende), was het bestuur van het Brugse Vrije hem wellicht welgezind en bood deze mooie tekening het startsein voor deze opdracht. Pourbus' tekening van de *Nederdaling van de Heilige Geest* uit Braunschweig (cat. 23) vertoont dezelfde eigenschappen als die van het *Laatste Oordeel*. Helaas kan deze tekening niet meer verbonden worden aan een bestaand schilderij.<sup>50</sup>







Afb. 60: Pieter Pourbus, *Triptiek van het Sacra-broederschap van de Sint-Salvatorskerk*, voorzijde en achterzijde luiken, 1559, olieverf op paneel, Brugge, Sint-Salvatorskathedraal.

## Besluit

Pieter Pourbus profiteerde bij aankomst in Brugge van het netwerk van Lancelot Blondeel, maar investeerde eveneens zeer bewust in zijn eigen sociaal netwerk, waardoor hij zich onder de patriciërs en lage adel kon begeven. Het had resultaat: een belangrijk aantal van zijn opdrachtgevers behoorde op zijn minst tot zijn kennissenkring en was mogelijk zelfs bevriend met de meester. De werken die hij voor hen realiseerde, waren zowel privé-opdrachten als opdrachten van collectieven waarvan zijn kennissen deel uitmaakten. Drie geschreven contracten bleven bewaard, hetgeen maar een fractie moet zijn van alle opgemaakte contracten. Voorzichtigheid is daarom geboden, maar het valt op dat er geen boeteclausules bij laattijdige levering en verwijzingen naar visitaties in de contracten zijn opgenomen. Dat suggereert dat er een zekere mate van vertrouwen tussen opdrachtgever en kunstenaar bestond. De visitatie die moet hebben plaatsgevonden in het geval van het *Laatste Oordeel* mag vanuit de aard en omvang van de opdracht niet verbazen. In het geval van de samenwerking tussen Gillis Claeissens en Claeys van de Kerchove blijkt er veel minder sprake van vertrouwen te zijn geweest.

De vidimus die de afspraken tussen Pourbus en Joos van Belle vastlegde, moet eerder als uitzonderlijk dan als standaard worden gezien. Hoewel deze opdrachtgever de iconografie van het drieluik opvolgde, bleef Pourbus de vrijheid behouden in de uitvoering van de compositie. De wijzigingen die de kunstenaar uitvoerde, maakten het werk nog sterker.

Pourbus en de Claeissens bedienden een ander segment van de markt en hadden volledig andere opdrachtgevers. Bij gebrek aan gegevens voor de Claeissens, kan er op dat vlak geen goede vergelijking gemaakt worden tussen de meesters. Er zal meer onderzoek nodig zijn om te achterhalen hoe uitzonderlijk de situatie van Pourbus was.

50. De ondertekeningen van de *Annunciatie*, de *Edele Confrerie van het Heilig Bloed* en het *Visverkopersaltaarstuk* vertonen geen kenmerken die in relatie gebracht kunnen worden met opdrachtgevers.



